

GENIO E DIMENSIONE ESTETICA IN SCHOPENHAUER. UNA PROPOSTA DI LETTURA di Cosima Fersini

Questo intervento vuole essere solo una rilettura di alcuni nodi concettuali, relativi alla nozione di “genialità” e il suo riferimento è alla produzione artistica e alla condizione estetica, nell’opera maggiore di Arthur Schopenhauer.

L’interesse per l’arte matura, in Schopenhauer, nel periodo tra il 1814 e il 1818 quando, ritiratosi a Dresda, si accosta con convinta adesione alla filosofia di Kant, al buddismo e, nello stesso tempo, ha l’opportunità di conoscere artisti e critici d’arte che condizionano e convogliano la sua attenzione verso l’universo estetico. Così l’arte diventa, nella sua teorizzazione, la prima via di liberazione dal dolore esistenziale. Molti studiosi hanno dedicato le loro riflessioni alla teoria dell’arte di Schopenhauer. Tra questi, pensiamo a Elisa Oberti che ha tradotto l’intera sezione dell’opera principale del filosofo tedesco, quella che contiene il tema dell’arte¹. Infatti, come è noto, il terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione* è interamente dedicato all’arte, a ciò che rappresenta, a come si estrinseca e al suo fine ultimo.

40

Il tema estetico, in Schopenhauer, è il parto di un’esigenza profonda del suo sistema. Potremmo dire che così è stato pure per alcuni suoi predecessori tra i quali, ad esempio, Kant. Quest’ultimo si è accostato al problema dell’arte principalmente per conciliare le esigenze dell’uomo-soggetto di conoscenza e quelle dell’uomo-soggetto di moralità attraverso il giudizio riflettente che, libero dalle condizioni fenomeniche del giudizio determinante, guida verso l’in-sé. Hegel, dal suo canto, ha incastonato anch’egli il momento dell’arte nel proprio pensiero ma solo come gradino propedeutico alla filosofia, nella sintesi della quale trova soluzione. Tutto ciò è presente tanto nella *Enciclopedia delle scienze filosofiche* quanto nelle lezioni di *Estetica*². Il panlogismo hegeliano³ si esprime nel fascino della sua imponente unità e della monumentale costruzione sistematica della sua filosofia. In questa costruzione è, senza dubbio, insito anche ciò che riesce a soddisfare la domanda estetica; e proprio questo svolge un ruolo decisivo a favore di Hegel rispetto a Fichte ed Herbart.

Per Schelling il discorso è diverso. Anzitutto perché è determinante la sua avversione radicale per la filosofia di Hegel e la propensione per quella di Kant. Scrisse André Cresson: “*Qui bene amat bene castigat*. Questa formula classica caratterizza fortemente l’atteggiamento che Schopenhauer ha creduto di dover prendere nei confronti di Kant. Quando tratta di Fichte di Hanswurst di Kant (vale a dire Guignol), quando non parla mai di Hegel se non lo qualifica ‘pesante pedante imbecille’, quando ha parole così carine per quasi tutti i filosofi illustri, suoi contemporanei, Schopenhauer fa una eccezione per Kant. Dichiara di agganciarsi direttamente a lui. Lo dà per suo maestro”⁴.

Tornando alla filosofia schopenhaueriana in rapporto a Hegel, non troveremo mai, però, il senso ottimistico del divenire e dello sviluppo che è l'essenza della dottrina hegeliana, né la fiducia nella forza della Ragione, con cui Hegel elude le attestazioni di Schopenhauer sulle miserie del mondo. Il problema della trasformazione dell'infelicità in felicità è la sorgente comune della *Filosofia della religione*, della *Filosofia della storia*, della *Logica* e dell'*Estetica*, appunto. Schopenhauer ha sradicato l'Idealismo hegeliano, propriamente logico ed ottimistico, impiantando il suo sistema in cui è centrale il *dolor perennis* che deriva dal conflitto tra soggettività e mondo della Volontà. Quella di Schopenhauer è la "filosofia *par excellence* degli artisti"; così giudica Thomas Mann⁵, soggiungendo che essa è tale anche, ma non solo, per il posto cospicuo che vi occupa la teoria dell'arte. Stefano Zecchi, allievo di Enzo Paci e filosofo interno all'area della Fenomenologia, ha dedicato il saggio apparso su *Estetica 1994* a *Eros e decadenza nell'estetica di Schopenhauer*. Il titolo del saggio racchiude in sé il significato concettuale del romanzo. Schopenhauer è colui che ha portato la filosofia orientale nel nostro sistema; colui che, dopo Pascal, ma contemporaneamente allo stordimento logistico hegeliano, ha mostrato l'altra via del romanticismo: la via dell'arte, dell'intuizione corporea.

Il tema dell'arte è introdotto e sostenuto dalla dottrina delle idee, una delle sezioni più importanti del sistema schopenhaueriano, ripresa dalla teoria platonica delle idee. Questa dottrina assecondava la *Weltanschauung* dell'epoca e la visione romantica. In Schopenhauer l'*idea platonica* rappresenta la forma che assume l'immediatezza romantica, cioè il rifiuto dell'intermediazione tra finito e infinito⁶. Questo rifiuto porta a cercare l'evanescenza del corpo e, siccome per Schopenhauer esso dipende dalle forme del principio di ragione, la trasparenza assoluta del corpo la si ottiene eliminando tali forme. Tutto questo avviene nell'arte. Nella contemplazione estetica si ha quel "piacere senza interesse" di cui aveva già parlato Kant nella *Critica del Giudizio* e che in Schopenhauer diventa liberazione dall'individuazione della volontà.

Schopenhauer condivide la definizione di idea data da Platone, e da questa definizione fa scaturire, poi, il nesso tra idea e volontà, poiché, per il filosofo tedesco, le idee costituiscono i gradi di oggettivazione della volontà, che trova la sua più alta espressione nell'uomo. In particolare, per conoscere le "forme essenziali", che chiama "idee", seguendo la dottrina platonica, è necessaria, per lui, la contemplazione estetica, segno della capacità umana di sottrarsi al dominio della volontà⁷. "Con idea intenderemo indicare ogni grado determinato e costante di oggettivazione della volontà come cosa in sé, quindi come estranea alla pluralità; in relazione con gli oggetti particolari questi gradi sono forme eterne, o modelli", conferma Schopenhauer⁸. La volontà, dunque, si oggettiva attraverso l'uomo e attraverso le idee. Queste ultime si manifestano in un'infinità di esistenze particolari che costituiscono nient'altro che copie di esse: ciò significa che tra l'idea e il fenomeno esiste un rapporto da modello a copia. "Ogni forza naturale generale ed originaria non è dunque altro, nella sua intima essenza, che un'oggettivazione della volontà in un grado inferiore; ciascuno di questi gradi è un'idea eterna nel senso di Platone. La legge di natura sarebbe la relazione tra l'idea e la forma del suo fenome-

no. Questa forma è il tempo, lo spazio e la causalità, legati tra loro da connessioni e relazioni necessarie e indissolubili. Mediante il tempo e lo spazio l'idea si moltiplica in innumerevoli manifestazioni: l'ordine poi, secondo cui tali manifestazioni si producono nelle forme della molteplicità, è rigorosamente determinato dalla legge di causalità: la quale segna in qualche modo il limite fra le manifestazioni delle differenti idee, ripartendo tra loro il tempo, lo spazio e la materia. Questa legge ha quindi una relazione necessaria con l'identità di tutta la materia data, costituente il *substratum* comune dei diversi fenomeni⁹.

Vecchiotti, uno dei principali rappresentanti della critica schopenhaueriana italiana, ripropone il pensiero del filosofo tedesco a questo proposito, affermando che le idee si presentano nei gradi più bassi come forze generali della natura; esse appaiono senza eccezione "in ogni materia, come peso, impermeabilità e in parte si distribuiscono senza ordine in tutta la materia esistente, così che alcune dominano su questa materia, altre su quella, che ne è appunto per questo specificata"¹⁰: a questo gruppo "appartengono la solidità, la fluidità, l'elasticità, l'elettricità, il magnetismo, le proprietà chimiche e le qualità di ogni tipo"¹¹. Queste idee non sono cause o effetti, ma condizioni di tutte le cause e di tutti gli effetti.

Ora, siccome spazio, tempo e causalità appartengono ai fenomeni dell'idea e non alla volontà, l'idea si manifesterà allo stesso modo in tutti i fenomeni di una tra le forze naturali: questa costanza nell'apparire, quando si presenta una serie di circostanze, si chiama legge naturale¹².

Possiamo, in tal modo, riconoscere una visione dinamica della vita della natura in Schopenhauer, visione che scaturisce in larga misura dall'evoluzionismo filosofico della scuola di Schelling e da quello empirico delle scuole naturalistiche delle quali lo Schopenhauer vuole riprendere e superare il momento meccanicistico¹³.

La concezione di idea dello Schopenhauer e quella di Platone sono, dunque, abbastanza vicine. Platone considerava l'oggettività reale come *doxa*, cioè opinione, semplice copia dell'*eidos*, cioè dell'insieme di idee perfette che avevano un loro mondo. Anche Schopenhauer vede la "rappresentazione" come semplice copia di idee perfette che però sono per lui gradi di oggettivazione della volontà. Noi conosciamo, quindi, quello che ci appare, quello che percepiamo con i nostri organi di senso e che cogliamo con la ragione individuale. E le idee? È possibile conoscerle in qualche modo? La risposta che dà Schopenhauer è affermativa e radicale: "La *conditio sine qua non* affinché le idee divengano oggetto di conoscenza, è la soppressione dell'individualità del soggetto conoscente"¹⁴.

L'unico modo per conoscere le idee è, dunque, quello di abbandonare il principio di ragione e, nella contemplazione degli oggetti, fare in modo che percipiente e percepito divengano una cosa sola senza relazione alcuna, per raggiungere un unico scopo: l'annientamento dell'individuo nella contemplazione e la sua nascita come soggetto conoscente puro che è al di là dal dolore, dalla volontà e dal tempo¹⁵.

Quando l'uomo, lasciata la conoscenza dominata dal principio di ragione s'innalza con la concezione delle idee oltre il *principium individuationis*, la

volontà, come realtà in sé, manifesta la propria libertà mettendo il fenomeno in contraddizione con se stesso. Questo fatto, chiamato dallo Schopenhauer *abnegazione*⁶, può spingersi fino alla vera e propria soppressione dell'essenza in sé del nostro essere; è l'unico e vero modo con cui la libertà della volontà come cosa in sé può insinuarsi nel campo del fenomeno. Solo allora il mondo come rappresentazione appare puro, intero; e si realizza la perfetta oggettivazione della volontà, proprio perché l'idea è la sua unica, adeguata oggettività.

L'idea include in sé, contemporaneamente, soggetto e oggetto perfettamente in equilibrio tra loro come costituenti la sua forma unica. Questa coscienza, che ci permette, poi, di comprendere l'insieme delle idee, costituisce, in senso vero e proprio, tutto il mondo come rappresentazione¹⁷. Da questo consegue che il soggetto conoscente puro, conoscendo l'oggetto conosce se stesso, in quanto la volontà dell'oggetto e quella del soggetto costituiscono un *unicum*.

Da queste premesse, ci si chiede quale sarà la specie di conoscenza in cui si potranno contemplare le idee. Schopenhauer giunge alla conclusione che questa speciale conoscenza sia l'arte, l'opera del genio. Ciò per due motivi: prima di tutto, perché ciò che noi vediamo nel quadro o nella poesia sta fuori da ogni possibile rapporto col nostro volere; poi, perché ciò non esiste già in sé che per la conoscenza e si volge immediatamente soltanto ad essa¹⁸. L'arte concepisce con la pura contemplazione riproducendo, di conseguenza, le idee eterne, cioè questi *archetipi* essenziali e permanenti presenti in tutti i fenomeni del mondo. A seconda, poi, della materia usata per questa riproduzione, prende il nome di arte figurativa (o plastica), di poesia o di musica. L'arte nasce, dunque, dal rapporto con le idee ed ha come unico fine la comunicazione di questo¹⁹.

Schopenhauer contrappone questo tipo di relazione uomo-idee alla conoscenza razionale, conseguente al principio di ragione²⁰, che ha valore ed utilità solo nella vita pratica e nella scienza: "L'arte si attiene dunque all'oggetto singolo, considerato a sé stante; ferma la ruota dei tempi; svanite le relazioni, l'essenziale, l'idea, formano il suo unico oggetto. La conoscenza che è in grado di fare astrazione dal principio di ragione è la contemplazione del genio, ed ha valore ed utilità soltanto nell'arte. La conoscenza razionale è simile alle gocce innumerevoli di una cascata, che cadono con violenza, assumono mille forme svariate, senza un attimo di riposo; l'arte è l'arcobaleno che si stende tranquillo sopra questo tumulto infernale"²¹.

Il filosofo tedesco sostiene che il momento estetico permette all'artista di dimenticare le sofferenze della vita e, al tempo stesso, gli permette di ricompensarsi del dolore che, in qualità di genio, sente in maniera molto forte. Questo avviene perché, nel momento della produzione artistica, l'*in sé* della vita, la volontà, l'esistenza stessa è libera da ogni sofferenza e appare all'uomo di genio in tutto il suo splendore. Egli è in grado di giungere a questa conoscenza pura e di riprodurla artisticamente compiendo così un sacrificio perché: più pura è la conoscenza e più il soggetto conoscente puro soffre²².

Schopenhauer sostiene che l'uomo che "vuole" è un uomo privo di qual-

cosa. Da ciò la sofferenza e il bisogno, la volontà di appropriarsi dell'oggetto mancante. Una volta raggiunto la sofferenza cessa, ma solo per pochi istanti, perché molti altri desideri prendono il posto di quello soddisfatto, in un processo infinito: l'appagamento è, quindi, solo apparente²³. "Nessun voto realizzato può dare una soddisfazione duratura e inalterabile; è come l'elemosina che si getta a un mendicante, che gli salva la vita oggi per prolungare i suoi tormenti sino all'indomani"²⁴. Emblematici, a tal proposito, gli esempi portati dal filosofo tedesco che assimila il soggetto della volontà ad Issione, sempre attaccato alla sua ruota che gira; alle Danaidi, che attingono sempre per riempire il vaglio; a Tantalo, eternamente assetato.

Tutto questo, e perfino la felicità duratura e il riposo, sono gli effetti della nostra sottomissione alla volontà. Quando, però, interviene un motivo esterno o una causa interna che ci libera dalla schiavitù della volontà, allora avremo una conoscenza libera e concepiremo le cose in modo puramente oggettivo, senza relazioni alcune: solo così saremo felici²⁵. Questi momenti di liberazione ci fanno entrare in una dimensione altra, in cui viviamo il benessere, la pace spirituale e la calma dell'animo, situazione simile all'*atarassia* di cui parlava Epicuro²⁶. Questo è lo stato di contemplazione del genio.

Basta uno sguardo sulla natura a liberarci, anche solo per un attimo, dai dolori e dalle pene che affliggono la volontà; infatti, se riusciamo a liberarci dal giogo della volontà e ci eleviamo alla conoscenza pura, non abbiamo più privazioni e, quindi, bisogni, desideri e tantomeno sofferenze²⁷. La felicità, dunque, è ad un passo da noi, ma ci sfugge come le particelle di mercurio ci sfuggono dalle mani.

Schopenhauer, come Leopardi, richiama l'attenzione sulla nostra esperienza del dolore²⁸. I dolori della vita, infatti, sono di gran lunga maggiori rispetto ai piaceri e rispetto a quello stato di tranquillità che per Schopenhauer è il piacere vero e per Epicuro è, come accennato prima, l'*atarassia*. Non appena riacquistiamo la coscienza di una sola relazione tra un oggetto contemplato e la nostra volontà, infatti, la magia scompare, per cui torniamo ad essere semplici individui, anelli di una catena di cui fanno parte anche gli oggetti, non più come idee ma come cose. L'uomo comune, a differenza dell'uomo di genio, non è in grado di elevarsi al di sopra della volontà, per cui si serve di una conoscenza logica, razionale²⁹.

Ciò che allevia il dolore all'uomo è, dunque, la beatitudine della contemplazione esente da volontà, così che attraverso la memoria del passato ci ritornano in mente solo gli oggetti e non il soggetto sottomesso a volontà, con le sue miserie³⁰: per questo motivo, quando siamo angustati dal dolore, le immagini del passato che ci balenano nella mente, ci danno l'impressione di un paradiso perduto³¹.

Leggiamo in Schopenhauer: "Possiamo, per mezzo degli oggetti presenti, come per mezzo di quelli lontani, sottrarci a tutte le pene: basta che ci eleviamo alla loro contemplazione pura e oggettiva in modo da crearci l'illusione che se questi oggetti sono presenti a noi, noi non siamo presenti a loro; allora, sgravati dal nostro misero io, e divenuti soggetti puri di conoscenza, facciamo tutt'uno con tali oggetti, e la nostra miseria diviene allora tanto estranea a noi,

quanto è estranea agli oggetti. Non resta più che il mondo come rappresentazione; il mondo come volontà è svanito³².

Qui si pone il problema cruciale di ogni ermeneutica schopenhaueriana: la volontà, allora, è una *quidditas* negativa? Sicuramente, dopo l'analisi della teoria del dolore, risulta chiara la sua negatività, proprio perché la causa prima per la quale l'individuo soffre è il conflitto tra volontà universale e ragione individuale: è la loro coesistenza che provoca dolore. La *conditio sine qua non* per vivere senza soffrire è l'eliminazione della soggettività razionale o della volontà. Ma quale è possibile?

L'uomo rappresenta il più alto grado di oggettivazione della volontà, ma proprio per questo sottostà, come abbiamo detto, al predominio di essa, di cui è costituito e dai cui promana. Contemporaneamente, è imprigionato nei principi razionali ed intellettivi della sua mente: quindi, non è comunque libero. Solo un uomo particolare è in grado di raggiungere una libertà che gli permette di entrare nella pura contemplazione, assorta per intero nel suo oggetto e di innalzarsi alla concezione delle idee. Quest'uomo particolare è il genio³³.

L'essenza del genio consiste proprio in un'attitudine, che supera la normalità, ad una simile contemplazione, ad entrare cioè nell'intuizione pura e a perdersi in essa, a liberare la conoscenza dalla schiavitù della volontà, trasformandosi da individuo a soggetto conoscente puro per un tempo abbastanza lungo da "riprodurre le proprie concezioni con i mezzi ben meditati dell'arte e per fissare in pensieri eterni ciò che fluttua nell'onda dei fenomeni"³⁴.

La *conditio sine qua non* che permette la manifestazione del genio nell'individuo è una somma di potenza intellettuale di gran lunga superiore a quella richiesta per il servizio di una volontà individuale³⁵; il *surplus* di conoscenza che rimane, viene a costituire il soggetto libero da volontà, in preda ad un oblio completo della propria personalità e delle sue relazioni. In questo modo si spiega anche la vivacità, così spiccata negli uomini di genio, che rasenta la turbolenza. Inoltre essi appaiono sempre alla ricerca di oggetti nuovi e più degni di considerazione; così come anche di esseri simili a loro, cosa quasi sempre vana³⁶. Mentre l'uomo comune dunque, è pago del presente, di ciò che lo circonda e della serenità della propria famiglia, al genio tutto questo benessere è negato³⁷.

La fantasia è stata considerata, da Schopenhauer, compagna del genio, un elemento indispensabile alla sua manifestazione. L'oggetto di conoscenza del genio è l'idea, che egli attinge intuitivamente. Sarebbe, però, una conoscenza sterile e dipendente dalle circostanze in cui tali oggetti si mostrano, se non intervenisse la fantasia ad allargare lo spettro di tale conoscenza³⁸. Il genio si serve, dunque, della fantasia per vedere nelle cose ciò che la natura avrebbe dovuto realizzare, ma che non ha potuto a causa del conflitto reciproco fra le sue forme³⁹. La fantasia, quindi, è un elemento che rende il genio tale. Come mai?, verrebbe da chiedersi; eppure essa può essere presente anche negli uomini comuni. Schopenhauer scioglie questo dubbio utilizzando quello che, secondo noi, è il filo rosso che guida e lega tutto il suo modo di pensare: il dualismo⁴⁰. Come il mondo è volontà e rappresentazione; come l'oggetto è idea e oggetto materiale, così la fantasia può essere un mezzo per arrivare all'idea,

la cui comunicazione sarà l'opera d'arte ed è da questo punto di vista che il genio se ne serve. Oppure la fantasia può essere banalmente un mezzo per costruire castelli in aria, che servono al sognatore per appagare i propri desideri ma che, essendo semplici illusioni, sistematicamente crolleranno⁴¹.

Schopenhauer contrappone spesso l'uomo comune all'uomo di genio, proprio per sottolineare l'antiteticità soprattutto per quanto riguarda il genere di conoscenza cui rispettivamente approdano. "La conoscenza, mentre per l'uomo volgare è la lanterna che illumina la via, per l'uomo di genio è invece il sole che rivela il mondo", scrive Schopenhauer⁴². Questo perché, mentre l'uomo volgare resta un individuo che arriva a conoscere ciò che lo circonda entro il principio di ragione, il *principium individuationis*, la causalità, il tutto sotto lo stretto controllo della volontà, di cui il soggetto è succube, l'uomo di genio si trasforma in soggetto conoscente puro, che non conosce tramite la semplice astrazione, ma con l'intuizione giunge alla contemplazione delle idee e, quindi, alla pura realtà in cui la contemplazione, e non la volontà, è padrona⁴³.

A questo punto si impongono alcune constatazioni. Schopenhauer indica lo stato di contemplazione, che si raggiunge con l'arte grazie all'individuo che, elevandosi al di sopra del *principium individuationis*, diventa soggetto puro di conoscenza, come prerogativa di un limitato numero di uomini che come abbiamo visto, nel campo dell'arte sono uomini di genio. Per essi il velo di Maya si squarcia liberandosi, finalmente, dalle sofferenze dello stato fenomenico e arrivando, così, a cogliere la vera essenza. Da questo punto di vista la filosofia di Schopenhauer sembra alquanto elitaria. È vero, infatti, che egli crea questa filosofia aristocratica, in cui solo un'élite etico-intellettuale alquanto ristretta di uomini è in grado di arrivare alla pura conoscenza e, nello stesso tempo, di liberarsi dal giogo della volontà liberandosi provvisoriamente anche dai dolori e dalle sofferenze che l'attrito volontà-individualità provoca. Nello stesso tempo, però, egli afferma anche che questi uomini geniali soffrono più degli altri, sviluppano maggiore sensibilità nei riguardi delle pene, delle sofferenze dell'umanità intera proprio perché hanno il dono di vedere oltre l'illusione. Occorre notare, quindi, che la condizione di sofferenza accomuna il soggetto puro di conoscenza e il semplice individuo. In poche parole, si soffre sempre e comunque, ciò che cambia è la causa di tale sofferenza, fino a che non annulliamo completamente la nostra individualità empirica.

Ma c'è qualcosa di più. Sergio Givone ha scritto che non è, in Schopenhauer, alcuna differenza tra l'artista e l'uomo di genio: "Se così non fosse, non sarebbe neppure possibile all'uomo comune contemplare le opere dell'artista e riprodurre nella sua anima l'emozione, anzi, l'intuizione che le ha suscitate. Invece, l'esperienza estetica per l'artista e per l'uomo comune è nella sostanza identica: sia l'uno sia l'altro 'conoscono nelle cose l'essenziale, al di fuori di ogni relazione' e, quindi, mentre raggiungono l'in sé della volontà, si sottraggono al suo dominio"⁴⁴.

Contrariamente a quanto potrebbe sembrare di primo acchito, l'uomo di genio non è perfetto; pecca, infatti, di conoscenza razionale e, con essa, di prudenza, saggezza pratica e avversione alle scienze, particolarmente alla matematica⁴⁵. Da ciò consegue un'altra particolarità. Siccome ciò che costitui-

sce l'intelligenza è un'esatta comprensione di ogni genere di relazioni, fondata sulle leggi di causalità e di motivazione, e poiché la conoscenza del genio non si preoccupa di relazione alcuna, ne deriva che un uomo "intelligente", nei momenti in cui è tale manca di genio e, viceversa, un uomo di genio, nei momenti in cui è tale, non può essere un uomo "intelligente"⁴⁶.

L'uomo di genio, inoltre, è spesso in preda ad affezioni violente e a passioni insensate, conseguenza, in parte, di una straordinaria energia del fenomeno di volontà che costituisce l'uomo di genio; in parte, del predominio della conoscenza intuitiva su quella astratta⁴⁷. L'impressione del presente è, quindi, molto forte nel genio e lo trascina verso un comportamento irragionevole, illogico, passionale. A proposito della conoscenza pura, che sembra risultare la causa del dolore di questa élite etico-intellettuale, vorremmo aprire una parentesi per dire che anche Leopardi e, più tardi Nietzsche in particolare, toccheranno e condivideranno la considerazione di Schopenhauer nei riguardi di tale conoscenza: ossia, che essa è simile alla follia. Il Leopardi, a onor del vero, è da sempre stato accomunato a Schopenhauer. Il De Sanctis ha scritto a tal proposito: "Leopardi e Schopenhauer sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l'altro la poesia del dolore. Leopardi vedeva il mondo così, e non sapeva il perché. *Arcano è tutto/ Fuorché il nostro dolor*. Il perché l'ha trovato Schopenhauer con la scoperta del *Wille*"⁴⁸.

In una nota leopardiana del gennaio 1820, troviamo elencate tre maniere di vedere le cose. La prima è quella che riguarda proprio gli uomini di genio, che vedono nelle cose più spirito che corpo; la seconda, più comune, è quella degli "uomini volgari" per i quali le cose hanno molto corpo e poco spirito. Infine abbiamo "la sola funesta e miserabile e tuttavia la sola vera" maniera, quella dei filosofi per i quali le cose non hanno né corpo né spirito perché sono vane⁴⁹.

Tra l'altro, per Leopardi genio non si nasce, ma si diventa: "In natura, cioè non esiste (se non forse come singolarità) nessuna persona le cui facoltà intellettuali siano per se stesse strabocchevolmente maggiori degli altri. Le circostanze e le assuefazioni col diversissimo sviluppo di facoltà non molto diverse, producono la differenza degli ingegni"⁵⁰. Tornando al concetto di genio presente in Schopenhauer, egli afferma che la genialità non è sempre presente nell'uomo, ma si manifesta in determinati momenti e per un certo periodo di tempo, come per l'*homo religiosus* di Kierkegaard, Abramo. L'opera d'arte viene concepita in particolari momenti e, proprio per questo, viene considerata un'ispirazione, parto di un essere sovrumano. Schopenhauer afferma che tutti gli uomini di genio, gli artisti, vivono il loro essere dicotomico separatamente: da un lato il loro essere uomini e dall'altro il loro essere artisti, sopra ogni altro, l'artista sommo. Nella sua opera, *Enten Eller*, Kierkegaard sostiene che il genio è nell'attimo di una grandezza soprannaturale e in essa vi sprofonda con tutta la sua anima; realizza il suo scopo ma interrompe anche la coesione della sua vita. È solo un attimo che lo costringe a ricominciare da capo. L'artista, dunque, esiste come uomo dello *hiatum irrationale* kierkegaardiano e fichtiano⁵¹: l'attimo dell'ispirazione rappresenta il suo culmine vitale e l'ascesi il suo obiettivo ultimo. L'opera d'arte è una liberazione immediata dell'artista, *mediatamente* per il pubblico, fruitore dell'opera. Sappiamo, però, che Schopenhauer considera questa

liberazione momentanea e inadeguata a farlo uscire dalla vita: è solo un conforto alla vita stessa. L'arte nasce dalla negazione della natura, dalla fuga dell'artista dalla rappresentazione, ossia dall'oggettivazione di cui la volontà si serve per raggiungere i suoi fini: l'iter che l'artista segue per creare l'opera d'arte dipende ancora dalla volontà, è egli stesso volontà che si oggettiva attraverso la sua opera⁵². "L'istintiva necessità" che è il fondamento dell'opera lo rende estraneo al mondo e chiuso nella vita stessa.

Schopenhauer si accosta e condivide il pensiero di Goethe riguardo all'attività geniale che, per ambedue, si oppone alla dispersione del tempo storico ed al suo impedire ogni unitarietà formale, proprio perché l'intelletto è la facoltà dell'analisi e della scissione. L'uomo di genio è astorico⁵³ sia perché la sua intuizione è libera dalla volontà e quindi dal fenomeno, sia perché manca di una buona coesione dell'identità personale che lo avvicina molto alla follia e allo stato mentale infantile. A causa della conoscenza intuitiva, infatti, si manifesta nel genio un comportamento irrazionale, idiosincratico, simile a quello del folle⁵⁴.

Schopenhauer, in un passo de *Il mondo come volontà e rappresentazione*,⁵⁵ ci racconta di aver conosciuto persone di una superiorità intellettuale molto pronunciata che presentavano, nello stesso tempo, una leggera traccia di follia: egli giunge, quindi, alla conclusione che ogni superiorità intellettuale oltrepassante la media comune debba venir considerata come un'anormalità predisponente alla follia. "Il folle ha un'esatta percezione del presente e di alcuni elementi frammentari del passato; ma disconosce la loro connessione, le loro relazioni; sicché erra e divaga. E questo è precisamente il punto di contatto con l'uomo di genio", dice Schopenhauer⁵⁶. Ed ancora: "in ogni cosa, egli non vede che gli estremi, e perciò anche la sua condotta cade negli estremi, manca di moderazione, conosce benissimo le idee, ma non gli individui"⁵⁷.

Per meglio comprendere l'arte, tappa fondamentale del pensiero schopenhaueriano, nonché prima via attraverso la quale l'uomo può superare il suo stato di dolore, si rende necessario il chiarimento di un argomento di sostegno qual è quello del sentimento del sublime⁵⁸. Kant tratta la nozione di "sublime" nella *Critica del Giudizio*. Dopo aver toccato molti temi cari all'estetica settecentesca, il filosofo di Königsberg espone la propria teoria riguardo al concetto di "sublime", affermando che esso è l'espressione di ciò che è privo di forma, che è inadeguato e violento nei confronti dell'immaginazione. Per Schopenhauer, il sublime risulta affine al sentimento del bello nella sua condizione principale, cioè nella contemplazione pura, libera dalla volontà, come nella conoscenza delle idee che ne deriva necessariamente e come nello stare al di fuori di tutte le relazioni determinate dal principio di ragione. Se ne discosta, invece, quando si eleva al disopra della relazione ostile alla volontà di sé come individuo, riconosciuta nell'oggetto. È proprio grazie a questa seconda fase che l'uomo sarà pervaso dal sentimento del sublime, portato ad uno stato di elevazione per il quale si dà il nome di sublime all'oggetto che provoca un tale stato⁵⁹.

Si possono distinguere due tipi di sublime. Il primo è il sublime dinamico che produce nell'uomo l'impressione di sentirsi infinitamente piccolo di fronte all'infinitamente grande del cielo o dell'universo, ad esempio⁶⁰. Nello stesso

tempo, però, prendiamo coscienza del fatto che tutte queste immensità esistono solo perché noi ce le rappresentiamo e, più specificamente, è il soggetto della conoscenza pura che lo crea. Siccome noi ci riconosciamo tali, quando dimentichiamo la nostra individualità, ci rendiamo conto di essere la *conditio sine qua non* di tutto ciò che in un primo tempo ci turbava. In concreto, l'immensità ci risolleva perché avvertiamo di essere parte del mondo: quest'elevazione al di sopra della propria individualità è il sentimento del sublime⁶¹.

Il secondo tipo, è il sublime matematico. Esso nasce quando guardiamo uno spazio piccolo che ci consente di percepire le tre dimensioni che lo delimitano riducendoci ad atomi rispetto alla sua grandezza, la quale però esiste solo come nostra rappresentazione e grazie al nostro sostegno. Si tratta, quindi, di un contrasto tra la nullità e la dipendenza del nostro io come individuo soggetto puro di conoscenza⁶².

Questa teoria del sublime spazia anche in campo morale, permettendo, così, di delineare ciò che si chiama "carattere sublime"⁶³. Esso è caratterizzato dal rimanere impotenti contro la volontà degli oggetti facendo anche qui prevalere la conoscenza: ne risulta un uomo che considera gli altri uomini dal punto di vista puramente oggettivo, senza che entrino in relazione con la sua volontà; in questo modo egli non soffre, come di fatto puntualizza lo stesso Schopenhauer: "Poiché nel corso della propria esistenza e nelle sue sventure, egli vedrà meno il suo destino individuale che quello dell'umanità in genere, la sua vita sarà quindi per lui un oggetto di studio, più che una causa di sofferenza"⁶⁴. L'apparenza inganna, si sa. Così anche per l'eccitante⁶⁵, che in un primo momento potrebbe sembrare simile al sublime, ma in realtà è ad esso contrario. Infatti, il sentimento del sublime nasce quando qualcosa di contrario alla volontà viene contemplato e questa contemplazione continua grazie ad un distacco completo dalla volontà, nonché ad un'elevazione al di sopra di ogni interesse; l'eccitante, invece, fa decadere il soggetto puro di conoscenza a semplice oggetto di volontà perché lo distoglie dalla contemplazione pura con degli oggetti che danno soddisfazione e appagamento alla volontà stessa⁶⁶. La teoria di Schopenhauer sull'eccitante è duplice, perché esso col suo aspetto positivo stuzzica e con quello negativo ripugna alla volontà; quindi, mira sempre e comunque a stimolare la causa prima delle nostre sofferenze e della nostra bassezza, facendo decadere così anche lo scopo ideale dell'arte.

Tutto quanto è stato detto finora sull'arte, fa parte del suo lato soggettivo ed è, quindi, un'analisi compiuta solo a metà. Nell'ambito di una trattazione sull'arte, è necessario conoscere i vari nuclei che hanno vita in essa e che ne costituiscono, appunto, la parte oggettiva. Prima di procedere, però, sono necessarie alcune ulteriori premesse.

Sappiamo che la volontà trova la propria oggettivazione nelle idee, le quali, a loro volta, sono rappresentate nella realtà che ci circonda. La materia, però, non può essere la rappresentazione di un'idea e questo per due motivi. Il primo consiste nel fatto che la materia è causalità, ossia una forma del principio di ragione, mentre l'idea non ha niente in comune con tale principio. Il secondo è dato dall'esser la materia base, comune denominatore di tutti i fenomeni particolari delle idee e, quindi, anche *trait d'union* tra l'idea e il suo

fenomeno⁶⁷. Inoltre, la materia presuppone un concetto astratto e non invece una rappresentazione intuitiva, la quale può avere come oggetto solo le forme e le qualità che si manifestano nelle idee ed hanno come substrato la materia. Dunque, non la materia, ma le sue qualità sono oggetto di contemplazione estetica⁶⁸.

Se prendiamo in esame l'architettura, possiamo dire innanzitutto che essa è un'arte bella e che è il mezzo attraverso il quale possiamo intuire le idee che si celano dietro le qualità "più basse" della materia, ossia la rigidità, la coesione e la durezza⁶⁹. Anche se ci troviamo nei gradi inferiori di oggettivazione della volontà possiamo notare l'essenza di essa che si manifesta nella lotta tra il peso e la rigidità; ed è proprio questa lotta che costituisce precipuamente l'unico tema estetico dell'arte in architettura. Scopo di quest'arte è, dunque, quello di mettere in risalto tale lotta. In che modo? Frenando il peso, che qui rappresenta proprio la manifestazione della volontà; e la rigidità, in modo che la loro lotta si prolunghi all'infinito manifestandosi in svariate forme⁷⁰. Quindi la bellezza di una qualsiasi opera architettonica consisterà nell'adattamento finale di ogni parte al tutto, nel senso che ogni elemento della costruzione dovrà essere legato necessariamente a tutti gli altri in modo tale che se uno solo di questi elementi venisse a mancare, crollerebbe l'intera costruzione⁷¹.

Di notevole importanza è poi la luce nelle opere architettoniche: infatti, qualsiasi edificio immerso nella luce dà un effetto sicuramente diverso da quello che produce il buio; la luce conferisce un secondo motivo di bellezza "poiché la luce è la più gioconda di tutte le cose, in quanto è la condizione e il correlato oggettivo del modo più perfetto di conoscenza intuitiva"⁷². La contemplazione estetica che si innesca e di conseguenza il piacere che deriva dalla visione di un edificio ben illuminato, quindi, non dipende solo dalla conoscenza dei materiali, dalla lotta tra peso e rigidità e dalla luce, ma anche dal soggetto. Infatti, essendo l'architettura un'arte che riguarda i gradi inferiori di oggettivazione della volontà, ci dà un piacere estetico minimo in quanto a oggetto, che però diventa notevole se l'individuo si trasforma in soggetto puro di conoscenza libero dal giogo della volontà e del principio di ragione⁷³.

Ciò che contraddistingue l'architettura rispetto alle arti figurative e alla poesia è rappresentato dal fatto che, mentre queste ultime riproducono l'idea conosciuta, per esempio, in un quadro, che ha un significato nascosto, l'architettura offre allo spettatore direttamente l'oggetto da cui si può facilmente derivare l'idea, "portando l'oggetto reale e individuale alla chiara e completa espressione della sua essenza"⁷⁴.

Un altro particolare che contraddistingue l'architettura è la sua duplice funzione: mentre, infatti, le altre arti hanno fini puramente estetici, l'architettura unisce a questi i fini utilitari. Sta proprio in questo la grandezza dell'architetto: infatti, per ogni elemento dell'opera egli deve valutare il lato estetico e l'esigenza utilitaria⁷⁵. Questi due elementi, tra l'altro, sono inversamente proporzionali perché più il clima richiede una maggiore utilità pratica, meno l'artista è in grado di conferire senso estetico.

Come nell'architettura e nell'idraulica artistica, così in altre situazioni estetiche, quali ad esempio quelle che possono scaturire dal vedere un paesaggio

o un giardino rigoglioso, prevale il lato soggettivo su quello oggettivo. Questo avviene perché, trovandosi di fronte ai gradi inferiori di oggettivazione della volontà, il piacere estetico deriva soprattutto dal soggetto conoscente puro che è svincolato dalla volontà e da qualsiasi altra relazione con l'individualità⁷⁶. Sia contemplando uno spettacolo naturale, sia contemplando quadri che riproducono la natura, la realtà è sempre il soggetto che dà il maggior contributo al piacere estetico⁷⁷.

Procedendo per questo excursus di arti belle si ha l'impressione di salire i gradini di una scala, per cui dai gradi più bassi di oggettivazione della volontà si arriva ai superiori. Dopo l'architettura, che riguarda la materia inorganica e dopo la natura e la pittura di paesaggio, che hanno a che fare con la vita organica ma pur sempre vegetale, è interessante considerare la scultura e la pittura di animali dalle quali nasce una contemplazione estetica che trova il suo fondamento più nell'oggetto che nel soggetto: "Ci vediamo dinanzi quella medesima volontà in cui consiste anche la nostra essenza; ma la vediamo incarnata in esseri nei quali la sua manifestazione non è, come in noi, dominata e mitigata dalla riflessione, bensì accentuata nei tratti più intensi, ed esplicita in maniera così franca, da rasentare il grottesco e il mostruoso; e, in compenso, sbrigliata, nella piena luce del giorno, sempre ingenua, sempre schietta, senza la minima dissimulazione. Questa è la ragione vera per cui noi proviamo tanto interesse agli animali"⁷⁸. Guardando gli animali, più che le piante, afferma Schopenhauer⁷⁹, non si può fare a meno di notare la ricchezza delle forme e dei comportamenti che lasciano trasparire la volontà celata in essi; e c'è una particolare frase che egli adotta dai libri sacri degli Indù per definire l'essenza intima di questi esseri: "*Tat Twam asi*" ("questa cosa vivente sei tu")⁸⁰.

Scopo della pittura storica e della scultura è quello di "rappresentare in maniera immediata e intuitiva le idee in cui la volontà raggiunge il grado più elevato della sua oggettivazione", afferma Schopenhauer⁸¹. In questi ambiti il lato oggettivo supera quello soggettivo, perché ci troviamo di fronte a gradi di oggettivazione della volontà superiori rispetto a quelli dell'architettura e della pittura di paesaggio. Bisogna inoltre precisare un altro particolare di rilievo. Schopenhauer distingue nell'uomo due caratteri: uno generico, che è quello che riguarda la specie ed è il carattere che si trova oggettivamente in tutto il genere umano e si chiama bellezza in senso interamente oggettivo, appunto. Il secondo è il carattere intellettuale e si chiama propriamente "carattere" o "espressione"⁸². Paolo Vincieri puntualizza il pensiero di Schopenhauer a riguardo e sostiene che ognuno di noi ha una sua natura, un "carattere intelligibile" che si manifesta come una costante nel tempo⁸³.

Il filosofo tedesco, inoltre, spiega la perenne sofferenza legata alla vita come l'espiazione di una colpa originaria: quella del peccato originale, che determinerebbe anche il *bellum omnium contra omnes*. Questa lotta è proprio l'espressione dell'egoismo di un uomo che deve scontare una pena perché colpevole di esistere: tutto ciò determina un rapporto inseparabile tra colpa originaria e natura umana immutabile. Horkheimer, uno dei filosofi più significativi, condivide il principio schopenhaueriano della colpa originaria, ma non è d'accordo sulla natura umana immutabile. Egli sostiene che il carattere degli

uomini sia determinato dalle circostanze e che sicuramente la vita è contrassegnata dal dolore anche se è diverso il modo in cui viene vissuto. In *Crepuscolo*, Horkheimer afferma che diverso è il modo di soffrire del borghese e del proletario e diverso è il modo in cui si instaura, nel corso della storia, il rapporto degli uomini tra loro e con la natura. La bellezza umana è, dunque, un'espressione oggettiva che designa il più alto grado di oggettivazione della volontà, ossia l'idea dell'uomo⁸⁴.

Insieme a questo aspetto oggettivo, però, altrettanto importante è l'aspetto soggettivo. Infatti, per Schopenhauer, non esiste nella realtà alcun oggetto che colpisca subito come il volto umano; e questo succede perché nell'altrui figura riconosciamo subito l'essenza intima di noi stessi, ossia la volontà nel suo più alto grado di espressione; e anche perché questa bellezza che noi percepiamo è il mezzo più veloce per innalzarsi al disopra del *principium individuationis* e raggiungere così quella conoscenza pura che ci permette di contemplare⁸⁵. Qui il filosofo cita le parole di Goethe: "Colui che contempla la bellezza umana, si sente immune da ogni soffio di male; si sente in pieno accordo con se stesso e col mondo"⁸⁶.

Secondo Schopenhauer, la bellezza è il trionfo della volontà su tutti gli ostacoli oppostili dalle forze dei gradi inferiori della sua oggettivazione. Sappiamo, infatti, che la volontà lotta con se stessa per accaparrarsi la materia e, proprio dalla vittoria su queste battaglie, scaturisce la bellezza umana. Prova delle lotte, cui tutti i gradi di oggettivazione della volontà devono far fronte, è la formazione stessa. Il corpo umano, per esempio, è un sistema di organi, fibre, muscoli ecc. che hanno ciascuno il proprio compito e tutti contribuiscono a mantenere in vita l'uomo⁸⁷.

Per quanto riguarda l'arte, era stato più volte affermato da illustri teorici che essa imita la natura. Ma Schopenhauer non è d'accordo su questo, perché è convinto che l'idea del bello non scaturisca *a posteriori*, ma che si fondi su una nozione *a priori*, non esattamente come i modi del principio di ragione, ma pur sempre *a priori*⁸⁸. Questa certezza nasce, nel filosofo tedesco, dalla constatazione che in natura è quasi impossibile trovare delle forme perfette, ideali, che invece l'artista di genio sa creare proprio perché intuisce *a priori* la vera bellezza. Questo gli è possibile e gli permette di oggettivare in forme perfette la volontà che analizza, perché si tratta della nostra stessa volontà, della nostra stessa sostanza. "L'artista di genio, infatti, crea la bellezza perfetta nel più duro dei marmi e la mette poi a confronto con la natura quasi dicendo: 'ecco quello che tu volevi dire'. 'Sì, proprio questo', risponde una voce vibrante dall'intima coscienza dello spettatore"⁸⁹. È questo il processo che ha luogo negli artisti quando creano le loro opere scultoree⁹⁰.

La bellezza umana è stata, dunque, definita dal filosofo di Danzica come "l'oggettivazione più alta della volontà nel grado supremo della sua conoscibilità"⁹¹. Essa si esprime nella forma, che a sua volta dipende dallo spazio e non necessariamente dal tempo; quindi "la bellezza in senso oggettivo non è altro che l'oggettivazione adeguata della volontà mediante un fenomeno puramente spaziale"⁹². L'uomo, però, non esiste solo nello spazio ma anche nel tempo; e l'oggettivazione della volontà nel tempo è l'azione, il movimento, che si può

esprimere in due modi: o manifesta in modo puro l'atto volontario o no; nel primo modo abbiamo la grazia e nel secondo essa è assente⁹³. Il connubio di grazia e bellezza dà come risultato la manifestazione più alta della volontà nel grado più alto della sua oggettivazione.

Abbiamo visto che la bellezza è il carattere generico, quello della specie, mentre l'espressione è il carattere individuale. Scopo delle arti sarà, quindi, quello di rappresentare sia l'uno sia l'altro. Il carattere individuale, però, non deve essere considerato dal punto di vista empirico, di rappresentazione, ma bensì come un frammento dell'idea di umanità e come tale deve, quindi, essere visto in senso ideale. Questo carattere idealizzato si manifesta, tramite l'intelligenza e la volontà, attraverso i movimenti e il viso. "Così l'artista, quando si propone di rappresentare la bellezza, oggetto specialmente proprio della scultura, deve pur sempre modificare in qualcosa la bellezza medesima mediante il carattere individuale, mettendone in viva luce un lato particolare"⁹⁴.

L'approfondimento di concetti ideali, come quelli di grazia e bellezza, si è reso necessario dal momento che essi costituiscono i principi su cui si basa la scultura. Per questi motivi tale arte ha come oggetto il nudo o, quanto meno, i panneggi trasparenti che hanno il compito di far intuire allo spettatore le forme della rappresentazione dell'idea⁹⁵. La pittura storica è un'altra arte bella che ha in comune con la scultura i due oggetti principali: la bellezza e la grazia. Oltre a tali caratteristiche peculiari la pittura è contraddistinta da un altro oggetto, ossia il carattere, considerato da Schopenhauer come "la rappresentazione della volontà nel più alto grado della sua oggettivazione"⁹⁶, cioè quella parte dell'idea di umanità che contraddistingue ciascun uomo: il comportamento e le azioni sono le manifestazioni di tale carattere. La complessità dell'idea di umanità può essere colta solo attraverso le varie circostanze in cui l'uomo si viene a trovare: ed è proprio questo che la pittura ha il compito di rappresentare; ogni gesto, ogni avvenimento della vita di un uomo ha la sua importanza.

Schopenhauer sostiene che bisogna distinguere tra il significato esteriore di un'azione e il significato interiore⁹⁷: il primo è rappresentato dall'importanza che le conseguenze di un'azione possono avere per e nel mondo reale; quindi, è regolato dal principio di ragione. Il secondo, ossia il significato interiore, mette in risalto gli aspetti migliori dell'idea di umanità tramite individualità spiccate, dando loro la possibilità di esprimere le loro caratteristiche⁹⁸. È quest'ultimo aspetto che diviene oggetto della pittura, mentre il primo è quello di cui si serve la storia. Questi due significati, inoltre, possono esistere separati ma anche trovarsi insieme in un'unica azione.

Un'altra distinzione è importante considerare: in un quadro, sostiene Schopenhauer⁹⁹, bisogna distinguere il significato nominale dal significato vero: anche qui, similmente ai significati di un'azione, il primo è esterno, mentre il secondo consiste in un aspetto particolare dell'idea di umanità rivelata mediante l'immagine all'intuizione.

Nelle opere dei grandi artisti, "nelle loro fisionomie, specialmente negli occhi, vediamo l'espressione, il riflesso della conoscenza più completa; non di quella che mira alle cose particolari, ma di quella che abbraccia con visione

grandiosa le idee, quindi, l'essenza intera del mondo e della vita; una tale conoscenza reagisce anche sulla volontà; ma, anziché somministrarle dei motivi, come fa la conoscenza volgare, opera come un quietivo, e ne procede quella perfetta rassegnazione che costituisce ad un tempo lo spirito intimo del Cristianesimo e della saggezza indiana: la rinuncia e il sacrificio di ogni desiderio, la soppressione di ogni volontà e, quindi, anche di tutta l'essenza di questo mondo: e, cioè, in ultimo, la salvezza. Ecco l'alta saggezza che quegli immortali maestri dell'arte espressero nelle loro opere". Afferma Schopenhauer: "Ecco il vertice supremo dell'arte stessa: dopo aver seguito la volontà sulla scala ascendente di tutte le sue oggettivazioni adeguate che sono le idee, percorrendo successivamente i vari gradi in cui il suo essere si sviluppa, cioè gli inferiori, in cui obbedisce alle cause, gli altri in cui segue le eccitazioni, gli ultimi infine, in cui sottostà all'impero dei motivi, l'arte assurge finalmente alla rappresentazione della volontà in atto di libera autoespressione, dovuto a quel grande 'quietivo' che è la perfetta conoscenza del suo proprio essere"¹⁰⁰.

Fine dell'arte è, dunque, la comunicazione dell'idea e l'artista rappresenta lo strumento, la *conditio sine qua non* attraverso la quale essa viene isolata, purificata da elementi estranei e "consegnata" anche agli uomini comuni. "L'allegoria è un'opera d'arte che vuol significare una cosa diversa da quella che rappresenta", scrive Schopenhauer¹⁰¹. Essa rappresenta un elemento degno di considerazione nel campo dell'arte, quasi paradossalmente, perché l'opera d'arte che rappresenta l'idea, è oggetto di intuizione e si esprime da sola; mentre l'allegoria, basandosi su concetti astratti, devia la conoscenza dello spettatore sul vero significato dell'opera, il quale deve sforzarsi di riconoscerlo.

Anche in base all'allegoria l'opera d'arte ha due significati: uno nominale, che equivale al senso allegorico stesso; e uno reale, che è quello effettivamente rappresentato. Questi due significati sono, per così dire, in lotta perché l'allegoria oscura la conoscenza intuitiva dell'opera d'arte¹⁰². Quando poi l'allegoria si sposa con un oggetto nasce l'allegoria simbolica come, per esempio, l'alloro, simbolo di gloria o la colomba, simbolo di pace¹⁰³. Se nelle arti plastiche l'allegoria ha un valore negativo, nella poesia accade il contrario. In quest'ambito, infatti, il dato immediato è il concetto astratto e il poeta ha il compito di condurre dal concetto astratto all'immagine intuitiva, fine dell'arte¹⁰⁴.

Fra le arti non si può non menzionare la poesia. Ad essa Schopenhauer dedica una parte del terzo libro de *Il mondo come volontà e rappresentazione*¹⁰⁵. Anche il fine della poesia, come quello delle altre arti è di rappresentare le idee, ossia i gradi di oggettivazione della volontà; tali idee sono di natura intuitiva e, sebbene la poesia si risolva in una serie di parole e, quindi, di concetti astratti, essi concetti hanno proprio il compito di illuminare il lettore circa le idee¹⁰⁶. Per raggiungere questo scopo, però, bisogna scuotere l'immaginazione del lettore e questo creando due condizioni: come prima cosa i concetti astratti devono intrecciarsi tra loro in modo tale che venga eliminata ogni loro astratta generalità; in secondo luogo è necessario che l'immagine intuitiva prenda il posto del concetto astratto nell'immaginazione e che la parola del poeta trasformi tale immagine perché si adatti a quello che vuole esprimere¹⁰⁷.

Elementi indispensabili della poesia sono il ritmo e la rima¹⁰⁸ che hanno il

grande potere di attirare la nostra attenzione e di predisporci ciecamente alla poesia. Perché si sprigiona questo potere quasi ipnotico? Schopenhauer risponde dicendo che la nostra facoltà di rappresentazione, legata principalmente al tempo, si sente trasportata da questi intervalli regolari nei quali si ripete il suono, per cui, la nostra attenzione si culla, per così dire, al suono della poesia¹⁰⁹. Essa, inoltre, è un'arte che ha a disposizione una materia sconfinata per esprimere le idee e, secondo la natura del soggetto, adotta ora la forma descrittiva, ora quella narrativa, ora ancora, quella drammatica¹¹⁰. Oggetto della poesia è l'uomo, come grado più alto di oggettivazione della volontà che si manifesta progressivamente nei suoi atti, pensieri e comportamenti: dipingerlo nei suoi versi è il suo fine¹¹¹.

Schopenhauer richiama l'attenzione del lettore sul fatto che anche lo storico come il poeta si occupa dell'uomo: ma, mentre il primo adotta una *Weltanschauung* empirica, fenomenica, legata all'*hic et nunc* e al *principium individuationis*, il poeta ha una missione diversa: rivelare l'idea di umanità, la *noumenicità* del grado più alto di oggettivazione. Le parole del nostro ci confermano: "Il poeta abbraccia l'idea dell'umanità nel senso determinato in cui vuol rappresentarla; è la natura del suo proprio io quella che egli oggettiva dinanzi a sé nell'idea umana; la sua conoscenza, come si è detto in occasione della scultura è in parte *a priori*; il suo modello è sempre di fronte al suo spirito, fermo, distinto, luminoso, e non gli si offusca un momento. Ci mostra in tal modo, nello specchio del suo spirito, l'idea pura e limpida, e le sue pitture sono, fin nei minimi particolari, vere come è vera la vita stessa"¹¹².

Anche nella poesia, come nella pittura di paesaggio, "il genio è come lo specchio limpido e terso che raccoglie e riflette in viva luce tutto ciò che è essenziale ed importante, sopprimendo gli elementi accidentali ed eterogenei"¹¹³. Tenendo presente che il fine del poeta è la rappresentazione dell'idea di umanità, Schopenhauer¹¹⁴ dice che questo può avvenire in due modi: uno è quello in cui il poeta prende come oggetto se stesso e particolarmente descrive l'intuizione dei suoi stati d'animo: da qui nasce la poesia lirica, la canzone. Un altro modo è, invece, quello in cui il poeta prende ad oggetto un personaggio diverso col quale si eclissa fino a scomparire del tutto. Prendendo in esame la canzone scaturisce che in essa il soggetto della volontà occupa la coscienza del poeta in due modi possibili: o come volere libero e contento, che quindi è gioia; oppure sovente come volere contrastato, che è tristezza e comunque sempre come passione, sentimento. Insieme a questo stato d'animo c'è la contemplazione della realtà che circonda e fa prendere coscienza, al poeta, di essere un soggetto puro di conoscenza: da questa considerazione nasce una calma assoluta di spirito che picchia contro la violenza della volontà perennemente insoddisfatta; tale contrasto è il nucleo centrale da cui ha vita la canzone e l'ispirazione lirica in genere¹¹⁵. In questo stato d'ispirazione il genio è soggetto puro di conoscenza e libero dalla volontà; ma questa contemplazione dura poco perché la volontà è già pronta con i suoi artigli a farlo tornare alla sua mercé. Per questo nella canzone e nell'ispirazione lirica questi due stati sono ben percepibili e coesistono alternativamente.

L'elemento più importante di tutti, nella poesia come nelle altre arti è,

comunque, la verità, infatti “all’arte si domanda che sia uno specchio fedele della vita, dell’umanità e del mondo”, afferma Schopenhauer¹¹⁶. Essa funge, quindi, da vocabolario perché ci aiuta a tradurre in oggetti o concetti comprensibili ciò che è oscuro. È da rilevare che la tragedia è considerata il genere poetico più elevato per la potenza dell’effetto e per la difficoltà dell’esecuzione. Scopo di tale genere è quello di mostrare il lato peggiore della vita, quindi “la lotta spaventosa della volontà con se stessa; lotta che, in questo grado supremo di oggettivazione, si spiega nell’ambito più vasto e completo”¹¹⁷. Sappiamo che la volontà, nella visione schopenhaueriana, è unica e si manifesta in tutti gli individui, i quali lottano costantemente tra loro spinti dall’egoismo; ci sono però alcuni individui che riescono a sollevarsi al disopra del *principium individuationis* e conoscono l’essenza perfetta del mondo; tale conoscenza agisce come quietivo della volontà e produce rassegnazione, rinuncia alla vita e alla stessa volontà di vivere. Tutto questo si ripropone nella tragedia, in cui, dopo lunghi sforzi e sofferenze, le creature più nobili rinunziano per sempre alle miserie della vita e si liberano della volontà, negandola. Esempi illustri ci sono offerti da Amleto, da Margherita di Faust, da Giovanna d’Arco, la Pulzella di Orléans, “tutti personaggi che muoiono purificati dal dolore, quando in loro è già morta la volontà di vivere”¹¹⁸.

È d’obbligo, dopo questa nomenclatura delle belle arti, parlare della musica nel modo in cui era considerata da Schopenhauer. È una differenza sostanziale quella che separa la musica da tutte le rimanenti arti che abbiamo sondato: il nostro filosofo la individua nel fatto che dall’architettura alla tragedia, tutte si servono di mezzi, come un edificio, un quadro, una poesia, e di una conseguente modificazione della conoscenza dello spettatore per trasmettere le idee, loro scopo supremo. Tali arti, quindi, oggettivano la volontà mediatamente, ossia per mezzo delle idee. La musica, invece, è essa stessa un’oggettivazione immediata della volontà proprio come il mondo fenomenico e le idee¹¹⁹. Ne deriva che come fra le idee e il mondo fenomenico c’è una relazione di copia a modello, così, fra la musica e tale mondo fenomenico esiste la stessa analogia. Ciò significa che il basso, fondamentale nell’armonia, corrisponderà alla materia inorganica del mondo fenomenico e, man mano che si sale la scala del suono, si percorrono i vari gradi di oggettivazione della volontà, come fenomeni, fino a raggiungere la melodia che corrisponderebbe alla vita, alle aspirazioni coscienti dell’uomo¹²⁰. Per questo motivo inventare una melodia, rivelare per suo mezzo i più profondi segreti della volontà e del sentimento umano è lo scopo, il fine supremo del genio. Questo avviene nella più completa ispirazione, tanto da poter parlare di sdoppiamento della personalità: infatti, quando il genio crea la melodia in questo stato di contemplazione, è come se si trovasse in una dimensione altra; per cui, una volta venutone fuori, non ricorda nulla di tale evento¹²¹.

È necessario precisare una cosa. La musica ha, con le nostre analogie, solo una relazione indiretta: infatti, essa non esprime il fenomeno ma solo la volontà. Ecco perché la nostra immaginazione viene così facilmente eccitata dalla musica: è come se cercassimo di capire quel *quid*, ciò che per noi è sconosciuto, attraverso il trasporto delle note; “la musica non esprime, della vita e dei suoi avvenimenti, se non la quintessenza, e tale universalità è appunto

il carattere che le conferisce un così alto valore, che ne fa la panacea di tutti i nostri mali", sentenza Schopenhauer¹²², "e quindi", continua il filosofo, "esprime l'elemento metafisico del mondo fisico, l'*in sé* di ogni fenomeno: il mondo si potrebbe, in conseguenza, chiamare un'incarnazione della musica, non meno che della volontà"¹²³. La musica va oltre le idee ed è indipendente dal mondo fenomenico, anzi, potrebbe, in certo qual modo, sussistere anche se il mondo non esistesse, a differenza delle altre arti.

Con la musica si completa anche il lato oggettivo dell'arte. Abbiamo visto che lo stato di contemplazione permette all'artista di svincolarsi dai dolori e dalle sofferenze per creare la manifestazione delle idee eterne, anche se per brevi istanti. La volontà, infatti, è pronta a smembrare il genio dall'individuo, facendo ripiombare quest'ultimo nel baratro del dolore. L'arte rimane, dunque, per Schopenhauer, un rimedio solo parziale al dolore esistenziale.

Dopo quanto è stato detto sulla musica il filosofo di Danzica giunge alla considerazione finale, cioè: se si riuscisse a rendere esplicito il significato intrinseco, ossia a tradurre in concetti ciò che la musica esprime, riusciremmo anche a trovare la spiegazione del mondo per mezzo di essi, il che equivarrebbe alla vera filosofia. Siccome poi, guardata dal punto di vista empirico, la musica è un mezzo per affermare in concreto dei grandi numeri e delle complicate relazioni numeriche (comprensibili solo per via dell'astrazione), si potrebbe concepire la possibilità di una filosofia dei numeri, come quella di Pitagora o dei Cinesi nell'*Y-King*²⁴. I pitagorici avevano dato molta importanza alla musica e Platone non è stato da meno. Nel *Fedone*, il filosofo greco afferma che la musica ha il compito di formare la ragione: si tratta, nel senso più comune, del ritmo dorico, perché dotato di particolare serietà e gravità; nel senso più teorico, la musica viene considerata come ritmo regolato dal numero e come armonia che ha il numero per sua essenza specifica.

Abbiamo già visto che la critica italiana rivela un'importanza molto concreta che si realizza anche in rappresentanti come Martinetti¹²⁵ e Varisco¹²⁶, per menzionarne alcuni. Vecchiotti, uno degli ultimi critici, richiama l'attenzione su un problema riguardante proprio il settore dell'arte¹²⁷: la possibilità di conciliare il pessimismo complessivo con la filosofia della musica e con l'estetica schopenhaueriana. Più si conosce più si soffre, ma non si avverte la caducità del piacere quando si sa che nel mondo estetico non c'è dolore. Cosa comporta questo concetto? Di certo ottimismo e non già pessimismo come vuole Schopenhauer. L'arte ha, infatti, il compito di liberarci dalla volontà ma, in questo modo, insieme al dolore si elimina anche il piacere; Schopenhauer sostiene, invece, che l'arte porta alla liberazione dal dolore e, quindi, al piacere.

Riconda richiama l'attenzione sulla grande capacità di sofferenza che esiste nel secolo che va da Goethe a Nietzsche. Schopenhauer si pone fra l'uno e l'altro, è l'anello di congiunzione tra Goethe, a differenza del quale è più classico, più tragico, più pessimista, insomma, e Nietzsche, in confronto al quale è più imponente, deciso e forte. Già Georg Simmel, nel 1907, aveva collegato l'idea goethiana di un Essere che incessantemente produce forme alle teorie di Nietzsche e Schopenhauer¹²⁸.

La specificità di quest'ultimo pensatore è nell'impronta pessimistica della

sua dottrina, dovuta al tentativo di negare il mondo e di creare un ideale ascetico, di strappare l'uomo alla rappresentazione e di elevarlo a redentore di tutte le creature. "La sua spirituale sensualità, la sua dottrina, sgorgata dalla vita, che ci insegna esser conoscenza, pensiero, filosofia, non solo un affare del cervello ma di tutto l'uomo, col cuore e coi sensi, col corpo e con l'anima [...] in una parola la sua arte, appartiene ad un'umanità ugualmente lontana dall'aridità della ragione e dall'idolatria dell'istinto, e può forse favorirne la nascita. L'arte, infatti, con l'accompagnare l'uomo nel faticoso cammino verso se stesso, già ha conseguito sempre il suo specifico fine"¹²⁹.

Nonostante tutte le critiche che gli sono state mosse o che gli si potrebbero muovere, non si deve dimenticare perciò né la denuncia che Schopenhauer ha fatto della realtà del dolore né la portata demistificatrice del suo filosofare né, infine, la profondità di molte sue analisi, coincidenti, almeno a livello di "fenomenologia della condizione umana", con le voci alte della sapienza, non solo occidentale, dell'età moderna e contemporanea. Del resto, la ricchezza di motivi del suo pensiero, anche per la parte estetica, al di là della cornice sistematica, è confermata dall'ampia serie di influssi esercitati sulla cultura successiva¹³⁰.

Possiamo fare nostra la conclusione posta da Simmel, alle analisi sull'arte di Schopenhauer: "L'insufficiente della liberazione per mezzo dell'arte è proprio in ciò stesso che questa liberazione riesce a fare: che essa si *allontana* soltanto dalla volontà, da cui noi invece abbiamo bisogno di essere *liberati*; al contrario, la liberazione reale, non revocata in ogni istante, deve impadronirsi della volontà stessa. E questo riesce nelle azioni dell'eticità e dell'ascesi, alle quali ci rivolgiamo come la soluzione pratica dell'oscura problematica in cui la riflessione di Schopenhauer ha finora calato la vita"¹³¹.

¹ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il problema dell'arte*, trad. it., a c. di E. Oberti, Brescia 1959.

² Cfr. G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, a c. di B. Croce, (1907) Bari 1967; e Id., *Estetica*, trad. it., a c. di N. Merker e N. Vaccaro, Milano 1963.

³ Su questo è ancora valida l'impostazione metodologica presentata a suo tempo da V. VERRA, *Hegel*, in *Questioni di storiografia filosofica*, vol. III, a c. di V. Mathieu, Brescia 1974, p. 322.

⁴ A. CRESSON, *Schopenhauer*, Paris 1962, p. 2.

⁵ Cfr. T. MANN, *Introduzione ad A. Schopenhauer*, in *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, trad. it., Milano 1980, p. 5.

⁶ Cfr. G. RICONDA, *Schopenhauer*, in *Questioni di storiografia filosofica*, cit., pp. 375-376.

⁷ Cfr. S. ZECCHI-E. FRANZINI, *Storia dell'estetica*, v. II, Bologna 1995, p. 598.

⁸ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it., a c. di G. Riconda, Milano 1985, p. 168.

⁹ Ivi, p. 172.

¹⁰ Cfr. I. VECCHIOTTI, *Introduzione a Schopenhauer*, Bari 1986, p. 46.

¹¹ Ibidem.

¹² Cfr. ibidem.

¹³ Cfr. Ivi, pp. 47-48.

¹⁴ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 207.

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 217.

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 343.

¹⁷ Cfr. Ivi, p. 218.

¹⁸ Cfr. Ivi, p. 223.

¹⁹ Cfr. Ibidem.

²⁰ Cfr. Ibidem.

²¹ Ivi, pp. 223-224.

²² Ivi, pp. 309-310.

²³ Cfr. Ivi, pp. 234-235.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Cfr. Ibidem.

²⁶ Cfr. Ibidem.

²⁷ Cfr. Ibidem.

²⁸ Cfr. G. RICONDA, op. cit., p. 377.

²⁹ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, cit., p. 237.

³⁰ Cfr. Ibidem.

³¹ Cfr. Ibidem.

³² Ivi, p. 238.

³³ Cfr. Ivi, p. 224.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Cfr. Ibidem.

³⁶ Cfr. Ibidem.

³⁷ Cfr. Ivi, p. 225.

³⁸ Cfr. Ibidem.

³⁹ Cfr. Ibidem.

⁴⁰ Cfr. Ibidem.

⁴¹ Cfr. Ivi, pp. 225-226.

⁴² Ivi, p. 226.

⁴³ Cfr. Ivi, p. 227.

⁴⁴ S. GIVONE, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari 1991, p. 91.

⁴⁵ Cfr. Ibidem.

⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 228.

⁴⁷ Cfr. Ivi, 228-229.

⁴⁸ Cfr. F. DE SANCTIS, *Schopenhauer e Leopardi*, in *Opere*, vol. XIII, Einaudi, Torino 1969, p. 444.

⁴⁹ Cfr. G. LEOPARDI, *nota 103* (20 gennaio 1820), in *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a c. di G. Pacella, v. I, Milano 1991, pp. 116-117.

⁵⁰ Ivi, p. 966; la nota 1647 è del 7 settembre 1821. Cfr. G. INVITTO, *"Varia filosofia e bella letteratura". L'uso del termine "filosofia" nello Zibaldone*, in *Narrare fatti e concetti*, Lecce 1999, p. 33. Vedi pure: A. PRETE, *Schopenhauer e Leopardi (sull'origine del parallelo)*, in *Schopenhauer ieri e oggi*, Atti del Convegno Internazionale svoltosi dal 22 al 25 settembre 1986 a Gargnano del Garda, a c. di A. Marini, Genova 1991, pp. 439-444.

⁵¹ Cfr. S. A. KIERKEGAARD, *Aut Aut*, trad. it., Milano (1956) 1977.

⁵² Cfr. F. GALLO, *Esistenza, arte, genialità. (Un itinerario schopenhaueriano)*, in *Schopenhauer ieri e oggi*, cit., pp. 242-243.

⁵³ Cfr. Ivi, p. 243.

⁵⁴ Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà...*, cit., p. 229.

⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 230.

⁵⁶ Ivi, p. 232.

⁵⁷ Ivi, p. 233.

⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 241.

⁵⁹ Cfr. Ivi, p. 242.

⁶⁰ Cfr. Ivi, p. 244.

⁶¹ Cfr. Ivi, p. 245.

⁶² Cfr. Ibidem.

⁶³ Cfr. Ivi, p. 246.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Cfr. Ivi, p. 247.

⁶⁶ Cfr. Ivi, p. 248.

⁶⁷ Cfr. Ivi, p. 252.

⁶⁸ Cfr. Ivi, p. 253.

⁶⁹ Cfr. Ibidem.

⁷⁰ Cfr. Ivi, p. 254.

⁷¹ Ibidem. "Bisogna che ogni parte sostenga un peso esattamente proporzionato alla sua resistenza, e venga essa stessa sostenuta né più né meno del necessario: questa è, infatti, la condizione indispensabile per metter bene in luce quel conflitto tra la rigidità e il peso, in cui si manifesta la vita, l'estrinsecazione della volontà nella pietra, e che manifesta con chiarezza ed evidenza questi infimi gradi dell'oggettività della volontà stessa".

⁷² Ivi, p. 256.

⁷³ Cfr. Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Cfr. Ivi, p. 257.

⁷⁶ Cfr. Ivi, p. 258.

⁷⁷ Ibidem. "Infatti, non appena ci sforziamo di contemplare tali oggetti con gli occhi dell'artista che li ha dipinti, gioiamo subito, come per eco simpatica di sentimento, della serenità profonda di spirito dovuta al silenzio completo della volontà, i quali elementi si resero necessari affinché l'artista potesse effondere la sua conoscenza in oggetti così privi di vita, e concepirli con tanto amore, con oggettività perfetta".

⁷⁸ Ivi, p. 259.

⁷⁹ Cfr. Ibidem.

⁸⁰ Ivi, p. 260.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Cfr. Ibidem.

⁸³ Cfr. P. VINCIGI, *Discordia e destino in Schopenhauer*, Genova 1993, p. 140.

⁸⁴ Cfr. M. HORKHEIMER, *Crepuscolo*, trad. it. a c. di G. Backhaus, Torino 1977, pp. 35-36.

⁸⁵ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 260.

⁸⁶ Ivi, p. 261.

⁸⁷ Cfr. Ibidem.

⁸⁸ Cfr. Ibidem.

⁸⁹ Ivi, p. 262.

⁹⁰ Ibidem. "Nell'anticipazione consiste l'ideale: l'idea, in quanto, almeno in parte, riconosciuta *a priori*, e in quanto, associandosi con i dati *a posteriori* della natura, e completandoli, entra nella pratica dell'arte. La possibilità, per l'artista, di concepire il bello *a priori*, e per l'osservatore di constatarlo *a posteriori*, deriva dal fatto che, tanto l'artista, quanto l'osservatore, sono essi stessi l'in sé della natura, e la loro essenza coincide con la volontà che si oggettiva".

⁹¹ Ivi, p. 263.

⁹² Ibidem.

⁹³ Cfr. Ivi, p. 264.

⁹⁴ Ivi, p. 265.

⁹⁵ Cfr. Ivi, p. 269.

⁹⁶ Ivi, p. 270.

⁹⁷ Cfr. Ibidem.

⁹⁸ Cfr. Ivi, p. 271.

⁹⁹ Cfr. Ivi, pp. 271-272.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 273-274.

¹⁰¹ Ivi, p. 277.

¹⁰² Cfr. Ivi, p. 278.

¹⁰³ Cfr. Ivi, pp. 279-280.

¹⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 281.

¹⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 283.

¹⁰⁶ Cfr. Ivi, p. 284.

¹⁰⁷ Cfr. Ibidem.

¹⁰⁸ Cfr. Ivi, p. 285.

¹⁰⁹ Cfr. Ibidem.

¹¹⁰ Cfr. Ibidem.

¹¹¹ Cfr. Ibidem.

¹¹² Ivi, p. 287.

¹¹³ Ivi, p. 290.

¹¹⁴ Cfr. Ibidem.

¹¹⁵ Cfr. Ivi, p. 292.

¹¹⁶ Ivi, p. 294.

¹¹⁷ Ivi, p. 295.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Cfr. Ivi, p. 298.

¹²⁰ Cfr. Ivi, p. 300.

¹²¹ Cfr. Ivi, p. 302.

¹²² Ivi, p. 304.

¹²³ Ivi, p. 305.

¹²⁴ Cfr. Ivi, p. 307.

¹²⁵ Cfr. P. MARTINETTI, *Antologia*, Bologna 1971.

¹²⁶ Cfr. B. VARISCO, *I massimi problemi*. Brani scelti e coordinati a c. di G. Albinet, Firenze 1941.

¹²⁷ Cfr. I. VECCHIOTTI, op. cit., pp. 138-139.

¹²⁸ Cfr. G. SIMMEL, *Schopenhauer & Nietzsche*, a c. di A. Olivieri, Firenze 1995.

¹²⁹ Cfr. G. RICONDA, op. cit., pp. 387-388.

¹³⁰ Per una ricostruzione complessiva della fortuna dell'estetica di Schopenhauer, cfr. S. GIVONE, op. cit., pp. 238-241 e S. ZECCHI-E. FRANZINI, op. cit., pp. 1077-1078. Si ricordano alcuni contributi specifici: F. VISCIDI, *Il problema della musica nella filosofia di Schopenhauer*, Padova 1959; C. ROSSET, *L'esthétique de Schopenhauer*, Paris 1969; A. PHILONENKO, *Schopenhauer. Une philosophie de la tragédie*, Paris 1980; S. ZECCHI, *Eros e decadenza nell'estetica di Schopenhauer*, in S. ZECCHI, a c. di, *Estetica 1994. Scritture sull'Eros*, Bologna 1995.

¹³¹ G. SIMMEL, op. cit., p. 154.